

Dr. Simone Mahrenholz  
Freie Universität Berlin  
Institut für Philosophie  
Habelschwerdter Allee 30  
14195 Berlin  
030-8222630 (priv),  
030-83852890 (dienstl.)  
simmahren@aol.com

Körper-Stiftung: Einführung zu Robin Hoffmann: „Ansprache“, Hamburg, 18.11.02

„Kein Erlebnis zeigt so sehr wie das Hören von Musik, daß Geist, Seele oder Intellekt Worte sind, die körperliche Prozesse benennen. ... Im Musikhören ... wird eine der höchsten Formen, wenn nicht überhaupt die höchste Form von Geist, Seele, Intellekt empfangen, und zwar so, daß in dieser akustischen Massage der eigene Geist und derjenige des Senders der Botschaft übereinkommen. – Das Musikhören ist eine Geste, bei der der Körper zu Geist wird.“ Vilem Flusser, „Gesten“, S 199

Meine Damen und Herren!

Jedes ernsthafte Kunstwerk ist immer auch eine Untersuchung mit einem wissenschaftlichen Kern. Unter dem frischen Eindruck von Robin Hoffmanns Stück „Ansprache“ ist man versucht, die Preisfrage des diesjährigen Studienpreises „Wieviel Körper braucht der Mensch“ leicht umzuformen in: Wieviel Körper braucht die Musik? Mit dieser Frage ist man historisch wie systematisch sofort auf einem heißen Terrain - auf dem sich nicht jahrhunderte- sondern Jahrtausendlang Geister schieden.

Anders gesagt: Das Verhältnis von Musik und Körper ist bei näherem Nachdenken ein geradezu dialektisches – oder paradoxales - Minenfeld: wann immer man eine Position dazu erreicht zu haben meint, drängt sich einem sofort eine andere, entgegengesetzte auf. Und dies ereignet sich sowohl historisch – in der Geschichte des Nachdenkens über Musik – als auch im eigenen Kopf: im Prozeß des eigenen Nachdenkens!

Einerseits gilt die Musik bekanntlich als die abstrakteste, unstofflichste unter den Künsten: körperlich ist sie insofern nicht, als sie nicht sichtbar, nicht anfaßbar ist, und nicht stillsteht in

der Zeit. Deshalb ahmt die Musik auch gewöhnlich nichts nach: nicht wie Bilder oder Skulpturen (die Körper, Farben oder jedenfalls Formen und räumliche Verhältnisse reflektieren), nicht wie Worte oder Gedichte – die Sachverhalte und Relationen in der Zeit beschreiben können, und dadurch die gegenständliche Welt reflektieren. Und dies hat schlicht damit zu tun, daß Musik hinsichtlich ihrer Stofflichkeit oder Materialität mit den gegenständlichen Körpern nicht die Eigenschaft teilt, sichtbar, anfaßbar, in der Zeit dauernder Körper zu sein. Musik wirkt aufgrund ihres anderen Aggregatzustands (als flüchtige Luft-Wellen in der Zeit) sogar abstrakter als abstrakte Malerei.

Genau dies machte sie etwa für Arthur Schopenhauer zu der größten unter den Künsten: Er stellt die Musik geradezu in Gegensatz zu allem Körperlichen: als den reinen Willen darstellend.

„... die Musik ist ... darin von allen andern Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung[en] [...], sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen (Körperlichen) der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt. Man könnte demnach die Welt ebenso wohl verkörperte Musik, als verkörperten Willen nennen“.<sup>1</sup>

Die Welt ist verkörperter Willen – das ist in gewisser Hinsicht noch plausibel – aber **die Welt ist verkörperte Musik**? Das ist radikal – und metaphysisch: weil es eben das Körperliche ganz von der Musik abzieht.

Dennoch ist diese unkörperliche Sicht auf Musik auch philosophisch alles andere als unkontrovers. Schon aus der Antike lassen sich hierzu korrigierende Betrachtungen finden: der griechische Musikhistoriker Aristides Quintillianus etwa äußert in seiner Schrift „De musica“: „Den Stoff der Musik (Hyle ... mousikés) bilden Klang und die Bewegung des Körpers („phoné kai kinesis somatos“<sup>2</sup>).

Und richtig braucht die Musik nicht zu ihrem Entstehen dringender, fundamentaler den Körper, stärker etwas Körperliches als jede anderen Kunst? Schon bei flüchtigstem Vergegenwärtigen finden sich diverse Hinsichten, in denen der Körper in das Phänomen der

<sup>1</sup> Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, Erster Teilband, Drittes Buch, Zürich, 1977, S. 330

<sup>2</sup> Riethmüller-Beitrag in: Gumbrecht (Hg): Materialität der Kommunikation, Frankfurt am Main, 19???. S. 51 bzw. 60: Fußnote

Musik logisch involviert ist. Zur Ausgangsfrage: wieviel Körper braucht die Musik?

Mindestens 5:

- 1.) Körper des Spielers / Interpreten
- 2.) Körper des Instruments (Klang-Körper)

Man könnte geradezu sagen: Musik entsteht dadurch, daß mindestens zwei Körper aufeinanderprallen: der Körper des Interpreten und der schwingende Körper, der Klang-Körper. Und diese müssen sich *live* bewegen – es genügt nicht, wie im Fall der Malerei, der Skulptur oder der Literatur, daß die körperliche Bewegung von Künstler und Material irgendwann stattgefunden hat.

Dann braucht Musik zu ihrer Entstehung

- 3.) Den Körper des Komponisten
- 4.) Körper des Zuhörers (hörender, reagierender, zuweilen tanzender Körper) – und:
- 5.) Körper der Instrumente und der Schallwellen (Luft) - die Musik zu dem Körper des Zuhörers transportiert

Neben diesen fünf Aspekten konstitutiver Körperlichkeit könnte man noch

6.) die Körperlichkeit oder Materialität der Partitur oder auch Notation bedenken: immerhin ist Schriftzeichen eine eigene Materialität – mit eigenen Existenzgesetzen eigen - was insofern ein zentraler Aspekt ist, als hier eine Übersetzung stattfinden muß zwischen den Vorstellungen des Komponisten - und den körperlichen Aktionen des Interpreten: ein intrikater Transfer von Körper-, Klang-, Bewegungsvorstellungen (des Komponisten) in Zeichen - und wieder zurück von den zweidimensionalen, stillgestellten Zeichen zur vierdimensionalen Körperaktion des Interpreten - und damit zum Zuhörer.

Und zuletzt 7.: im Falle großer Klang-Körper, wie eines Orchesters, braucht Musik manchmal zentral einen weiteren Körper: den des Dirigenten: der der einzige ist, der selbst kein Geräusch macht - und hier dennoch als entscheidender Körper für die Musikgestaltung gilt.

Selbst wenn wir die letzten Aspekte vernachlässigen: fest steht, daß gerade die Unkörperlichkeit und *Flüchtigkeit der Musik in der Zeit* sie um so dringender angewiesen sein läßt auf konkrete Körper – und zwar der Körper in Bewegung im Raum – da hat Aristoteles Quintilianus den entscheidenden Punkt gemacht.

Stärker noch: Offenbar hängen gerade der Umstand, daß Musik mit musizierenden und schwingenden Körpern gemacht werden muß und die Wirkung der Musik auf menschliche Körper direkt zusammen. Und offenbar vermag Musik den Weg von dem einen Körperensemble (Körper des Interpreten plus Klangkörper) zum anderen Körperensemble (Körper-Geist-Einheit des Zuhörers) besonders direkt zurückzulegen: weil sie sich über Luft, über schwingende Wellen überträgt und mittels dieser Wellen und Rhythmen die beteiligten Körper in Resonanz versetzt - *Resonanz*: entscheidendes musikalisches Phänomen, bei dem ein Körper immer schon mitgedacht ist, genauer: eine Beziehung von mindestens zwei Körpern: - die über musikalische Schwingungen zusammen in der Beziehung der Resonanz liegen. (Und Schwingungen sind immer ansteckend, fortpflanzend, .....)

Der Prager Philosoph Vilem Flusser betonte dies: daß die musikalisch-akustischen Schwingungen die Haut nicht nur durchdringen, sondern sie dabei zum Mitschwingen bringen. Die Haut, jenes Niemandsland zwischen Mensch und Welt, wird so aus Grenze zu Verbindung.... „Musikhören ist die Geste, welche die Haut überwindet, indem sie sie aus Grenze in Verbindung verwandelt. Es ist die Grenze der Extase.“ (Flusser, „Gesten“, S. 201f)

So Flusser – und sein etwas hochtönender, wenn auch im Zusammenhang mit Musik keineswegs immer übertreibender Begriff „Extase“ läßt sich mit genau dem Punkt in Zusammenhang bringen, daß Musik als sich in Körpern entzündende und fortpflanzende Schwingung die Grenzen zwischen den Körpern transzendiert. – Ohne Körper, die in Schwingungen geraten, könnte Musik sich garnicht akustisch verbreiten: wäre sie unhörbar.

Von hier aus läßt sich zugespitzt sagen, daß Robin Hoffmann die Grenzen, deren Überwindung sich Musik verdankt, auf einer anderen Ebene wieder kollabieren, zusammenfallen läßt.

Musik braucht, wie wir sahen, einen Spieler-Körper und einen Klang-Körper, ferner, im Falle von Kunstmusik, einen Komponistenkörper. Robin Hoffmanns Stück schließt sämtliche dieser beteiligten Körper kurz. (auch wenn der Komponistenkörper nicht integraler Bestandteil der Aufführung ist: das Stück wurde für einen anderen Interpreten geschrieben).

Zugleich aber ist bei dieser Sorte Werk, in der die Klänge des Körpers erkundet werden, auch der Körper des Zuhörers in diesen Entstehungskreis eingeschlossen: denn im Unterschied zu Instrumentalmusik, im Unterschied auch zu einem Sänger (wo Spieler und Instrument ja

ebenfalls zusammenfallen) – im Unterschied zu diesen HABEN, ja, SIND wir das Instrument, das uns hier vorgeführt wird, alle selbst. Das hat konkrete Konsequenzen: spätestens beim zweiten Mal des Anschauens des Videos, auf dem Robin seine Komposition und deren Lautgebungsprinzipien erläutert, fand ich mich dabei wie ich selbst unwillkürlich vor dem Fernsehschirm bestimmte Klänge und Aktionen ausprobiert! (Was meistens nicht klappte! Etwa der ‚Zahn-Guero‘ – oder das Trommeln mit den Fingerköcheln auf die Kniescheiben: es wollte erstaundlicherweise einfach kein strukturierter Laut dabei herauskommen!)

Um die Ausgangsfrage erneut umzuformulieren: Wieviel Körper braucht der Mensch – wurde zu : Wieviel Körper hat die Musik, und Robin Hoffmann exploriert zugleich diese Frage: Wieviel Musik hat der Körper? – und? – auch den sechsten, vorhin genannten Körper-Aspekte erforscht sein Stück: welche Rolle für die Musik des Körpers spielt eigentlich die Notation – die Technik des Aufschreibens, des Codifizierens von Klängen? Wie artikuliert sich der Körper in Schrift – und wie kann ein Schriftsystem so präzise Laute codieren, daß bei deren Decodierung ein Maximum an Differenziertheit und Präzision gesichert ist? – Robin Hoffmann mußte – was er gleich selbst noch ausführt – bei der systematischen Erkundung von Lautmöglichkeiten des Körpers in seinem Stück eine ganz neue Notation entwickeln – ein Laut-Schriftsystem, dessen Systematik wiederum Einfluß auf das Repertoire, die Zusammensetzung der Klänge hatte, die Hoffmann verwendete. Was schon für die Musik Beethovens galt – gilt hier erst recht: die Notation, das entwickelte Schriftsystem wirkt sich direkt auf die Struktur der Musik aus, auf das in der Musik Mögliche. Auch insofern macht Robin Hoffmanns Werk darauf aufmerksam, daß die künstlerische Arbeit zugleich immer auch eine kognitiv-wissenschaftliche Erkundung ist bzw. diese voraussetzt – womit der interdisziplinäre Ansatz dieses Studienpreises nochmal beleuchtet ist.

Anfangs hatte ich auf das Image der Musik als unstoffliche, unkörperliche Kunst hingewiesen. Das hat auch DEN Grund, daß die klassische Instrumental- und Gesangs-, also KLANG-Kultur dahin gerichtet ist, das Körperliche, dem es entstammt, vergessen zu machen. Robin Hoffmann geht genau von dieser Überlegung aus: Das Ideal des Gesangs ist reiner, strömender Klang: ohne störende Bei- und Nebengeräusche, die auf die materielle Produktion hinweisen. Das Ideal des Instrumentaltones ist dasselbe – es geht gleichsam um die Bereinigung der Musik vom Körper. Der Körper als Bedingung von Klang ist zugleich der Körper als dessen Störfaktor, als nicht ganz kontrollierbares Element von Natur - und auf diese uralte Tendenz der Entgegensetzung von Natur und Kultur, von Körper und Geist hat

die zeitgenössische Musik längst subversiv reagiert: ein Komponist wie Helmut Lachenmann etwa, indem er sich gerade auf eine Tonproduktion konzentriert hat, die die Nebengeräusche hervorhebt, ausstellt: Schaben, Kratzen, Schlagen, Fiepen als Bedingung der Möglichkeit von Klang.

Im Unterschied zu Lachenmann, der sich auf klassische Konzertinstrumente wie Cello oder Klavier konzentriert, überträgt Hoffmann diese Erkundungen der *Bedingung der Möglichkeit* von musikalischem Klang vor allem auf die gemeinsame Wurzel von Sprache und Gesang. Welche Geräusche sind eigentlich im inneren Mundraum möglich? - dies untersucht und protokolliert er per Notation er systematisch – und dehnt diese Frage dann aus auf den äußeren Mundraum, also auf das Gesicht, den Kopf – und auf die gesamte Körper-Fläche generell (ich denke nur an die ausgedehnten „Streichelpassagen“).

[nicht vorgetragen: Wenn er daraus ein Werk machen will, d.h. ein reproduzierbares, wiederaufführbares Gebilde, muß er die Laute, die er dabei entdeckt, auch definieren, das heißt klassifizieren (definieren, was ihre Identität ausmacht, wie sie wiederholbar sind: die Grundfunktion einer jeden Notation –wie der Philosoph Nelson Goodman klargemacht hat). Und als Basis der Klassifizierung von Lauten hat sich Hoffmann auf Prinzipien der sprachwissenschaftlichen Disziplin der Phonetik oder Lautlehre gestützt. Deren Prinzip ist, daß ein Laut kein unteilbares Ganzes ist, sondern ein Komplex aus unterschiedlichen, das heißt auch unterschiedlich zusammensetzbaren Merkmalen. Ein „B“ zum Beispiel, ein stimmloses B ist danach eine Kombination aus einem weichen, druckarmen Plosivlaut und einem zum Vokal e geformten Mundinnenraum. (Plosivlaut: Laut der durch die plötzliche Öffnung eines Verschlusses entsteht. – Wir denken an den Laut eines aus der Flasche entweichenden Korkens, aber bei jedem sauber artikulierten Laut mit B stellen wir derlei ebenfalls her.]

Robin Hoffmann erstellt ein System aus phonetisch möglichen Lautbestandteilen - überführt das in eine Notation und hat damit zugleich eine zentrale Schnittstelle (ein *interface*, wie es so schön heißt) der Kommunikation zwischen unterschiedlichen Körpern geschaffen: dem Körper des Komponisten (der imaginiert und ausprobiert), dem Körper des Interpreten (der aufführt), dem Körper des Instruments (der in diesem besonderen Fall mit den beiden

erstgenannten Körpern identisch ist) und – als Adressat dieser künstlerischen Aktion – dem Körper des Zuhörers: der den Sinn und übrigens im Doppelsinn auch den Witz dieser künstlerischen Bemühung nur versteht, wenn er sie in Resonanz zu seinem eigenen Körper-Instrument-sein setzt

Damit bin ich beim Schluß. Wieviel Körper braucht der Mensch – diese Frage hat Robin Hoffmanns künstlerische Erkundung quasi zweigeteilt in: Wieviel Körper braucht die Musik – aber auch: Wieviel Musik hat der Körper? Und er erkundet dies systematisch durch eine „Implosion“ sämtlicher vorhin genannter Körper-Aspekte des Musikalischen: *in einen einzigen Körper*. – Dies läßt sich mathematisch vielleicht als ein Wurzel-Ziehen beschreiben: die drei, vier Körper-Dimensionen des Musikalischen werden auf einen einzigen Leib zusammengefaltet.

Dies führt zu der letzten Transformation der Ausgangs- und Preisfrage. Aus: wieviel Körper braucht der Mensch – wird: wieviel Körper kann ein Mensch gleichzeitig in sich vereinen, wenn er Agent, Instrument, Inventor und Verkörperung der Zuhörer in eins ist? Dies ist eine weitere der zahlreichen wissenschaftlichen Fragen, die sich in Robin Hoffmanns Arbeit vereinen, und damit möchte ich in die Diskussion mit dem Komponisten überleiten und für die Aufmerksamkeit danken.